

## Interviú a Eduardo Manet

Carlos Espinosa

En el texto que redactó para presentar la publicación en Cuba de *Las monjas* (revista *Tablas*, n. 1, enero-marzo 2001), Abelardo Estorino comenta: “Si pregunto al público que asiste a un teatro o a alguno de los jóvenes autores o estudiantes de dramaturgia si conocen a Eduardo Manet me responderán, por supuesto, quién no conoce la *Olympia* o *El almuerzo sobre la hierba*. Si le aclaro que no me refiero al pintor francés sino a un dramaturgo cubano, nacido en Santiago de Cuba, autor de una obra titulada *Las monjas* (*Las monjitas* en la versión original en español), se quedará boquiabierto”.

Como tantos otros casos de escritores y artistas, ese desconocimiento es consecuencia de que, tras su salida de la Isla en 1968, Eduardo Manet (1930) fue borrado de la cultura cubana. Entonces contaba ya con una destacada trayectoria como dramaturgo, que inició en 1948 con *Scherzo*. A aquella pieza se sumaron después *Presagio*, *La infanta que quería tener los ojos verdes* y *La Santa*. En los años 50 residió en Italia y Francia, donde realizó estudios de teatro. Regresó a Cuba en 1960 y fue nombrado director del Conjunto Dramático Nacional. Pasó luego al ICAIC, donde trabajó como realizador de documentales y, posteriormente, de largometrajes.

Por otro lado, publicó en París sus primeras novelas, *Les étrangers dans la ville* (1960) y *Un cri sur le rivage* (1963). Retomó esa actividad cuando se estableció en Francia en 1968. Su biografía como narrador es extensa, y en la misma figuran títulos como *La Mauresque* (1982, Premio Bertrand de Jouvenal de la Academia Francesa), *Zone interdite* (1984), *L'Île du lézard vert* (1992, Premio Goncourt otorgado por los estudiantes de los institutos de enseñanza secundaria), *Habanera* (1994), *Rhapsodie cubaine* (1996, Premio Interaillié), *Maestro!* (2002, inspirada en la figura del violinista cubano Brindis de Salas), *Un français dan l'ouragan cubain* (2006) y *La Fifre* (2011).

Paralelamente, ha continuado su quehacer como dramaturgo. Además del estreno en francés de *Las monjas* (1969, Premio Lugne-Poe), que se ha representado en numerosos idiomas, Manet dio a conocer, entre otras piezas, *Helen viendra nous voir de Hollywood* (1968), *Sur la Piste* (1972), *L'autre Don Juan* (1974), *Lady Strass* (1977), *Le jour où*

*Mary Shelley* *rencontra Charlotte Brontë* (1979), *Un balcon sur les Andes* (1985), *Le Primerissimo* (1988), *Les couples et les paravents* (1992), *Viva Verdi* y *Mare Nostrum* (1998). Su trabajo como novelista y como autor dramático ha recibido una amplia atención por parte de la crítica. Un ejemplo de ello es el libro *The Novels and Plays of Eduardo Manet: An Adventure of Multiculturalism* (2000), de Philys Zaitlin, profesor de la prestigiosa universidad norteamericana de Rutgers.

Mucho menos conocida es, en cambio, su obra cinematográfica. Algo lógico, si se piensa que no está accesible ni tampoco se ha proyectado más, desde que salió de Cuba. Esa ha sido una de las razones que me llevaron a ponerme en contacto con Manet, vía correo electrónico, para consultarle si aceptaba ser entrevistado sobre ese aspecto. Accedí encantado, y lo que sigue a continuación es el resultado del asedio periodístico al cual lo sometí.

**¿Cuándo descubriste el cine? ¿En la infancia?**

**Eduardo Manet (EM):** Mi madre, que era actriz por naturaleza y a la cual dediqué mi novela *La Mauresque*, empezó a llevarme al cine a la edad de tres años. En aquella época, años 30 del siglo pasado, los niños más pequeños podían ir al cine. Además, suerte prodigiosa, el propietario del Cine Strand, que ya no debe existir, era amigo de mi padre. Así que teníamos entrada gratis.

La primera película que me marcó (lo juro, no sobre la Biblia, sino sobre la colección completa de *Cahiers de Cinéma*) fue *Anna Karenina* con Greta Garbo. Por supuesto, mamá y yo lloramos durante todo el final de la película, con la secuencia con Freddy Bartholomew y la divina Garbo. Quien, dicho de paso, se convirtió, desde entonces, en mi ídolo, una santa a la que a veces yo hacía plegarias. Normal que tenga en la casa los más bellos libros con las fotos de la Divina, así como muchas de sus películas. Por desgracia, no todas están en dvd, aunque sí *Anna Karenina*, *Marie Waleska* y *La Reina Cristina*, con esa imagen del final. Garbo pregunta al eminente (y muy olvidado y a veces despreciado) Mamoulian: “¿Qué debo hacer? Mi amante murió, viajo con su cadáver hacia el exilio”. Respuesta del, en ese momento, genial director: “No haga nada. Su cara debe ser una página en blanco”. Y así fue. La más bella imagen, para mí, de la historia del cine.

**¿Ibas entonces con frecuencia al cine? De ser así, ¿qué películas te gustaban más?**

**¿Hay alguna o algunas de esa etapa que hoy recuerdas?**

EM: A partir de los siete años, empecé a ir solo al cine, ya que estaba al lado de mi casa. O bien mi madre me llevaba y me dejaba, *I don't really remember*. Mi madre me daba botellas de Coca Cola y de agua, barras de chocolate, bocadillos hechos por sus dulces manos. ¡Y yo veía las tandas completas, *brother!*. Dos películas, casi siempre viejas y de Hollywood, *of course*, las actualidades o *news*, las series del oeste, cartones de Mickey Mouse, el Pato Donald, Betty Boop (mi otra adorada con Garbo). Es en esa época que me enamoré de verdad de Shirley Temple, que tenía más o menos mi edad, y de Mae West. Quizás sus enormes senos que me recordaban los de mi nodriza haitiana, Senta, la de los bellos *tétos*, como ella decía en *créole*.

Cuando iba solo al cine en mi infancia, veía las películas del Hollywood de la gran época: James Cagney, Bette Davis, Bogart en bandido, antes de *Casablanca*... Con mi madre iba a ver también las películas musicales de México: Jorge Negrete, por supuesto, y Cantinflas. Y los melodramas argentinos.

Años más tarde, decidí ir a Francia para estudiar en París. Tomé el avión de La Habana a Miami, y para ir de Miami a New York, en vez de viajar en avión, nada, me fui un tren, en dirección distinta a la de los protagonistas de *It happened one night*, de Capra. Clark Gable y la falsa francesa Claudette Colbert (¡una judía de Brooklyn!). Estuve en Nueva York para ver teatro y cine. Pagué una pequeña fortuna para ver a Mae West en *Lili Diamond*, que había sido un escándalo en 1928. Mae tenía en ese entonces, quiero decir, cuando la vi, unos 70 años. *So what! Come up and see me sometimes*. Lo dijo y toda la sala aplaudió, mientras yo lloraba lágrimas de felicidad.

Entre 1946 y 1950, tú estudiaste en la Universidad de La Habana. Dado que en esa época José Manuel Valdés-Rodríguez impartía en los cursos de verano sus cursos sobre cine y que además desarrollaba las Sesiones de Cine de Arte y de la Filmoteca Universitaria, me imagino que debes haberlo conocido. ¿Qué recuerdos tienes de él y de la labor que entonces desarrolló? ¿Eras tú asiduo a aquellas proyecciones? De ser así, ¿cuáles de las películas que viste te impactaron más?

EM: Empiezo por el lado positivo. José Manuel Valdés-Rodríguez era un verdadero apasionado del cine. Un gran conocedor. Yo me inscribí en sus cursos e iba religiosamente, ya que él organizaba sus presentaciones por temas, por escuelas. Tengo que aclarar algo, porque es importante: Valdés-Rodríguez era un hombre de izquierda, aunque no creo que fuera comunista. Había estado, creo, en el encuentro de Moscú en 1934, que estuvo presidido por Gorki.

Era un poco vanidoso (un punto negativo) y hacía muchos alardes de las personalidades que conocía. Así, por ejemplo, era un admirador de André Malraux, que pelearía más tarde contra los franquistas y que hizo un filme que quisiera ver de nuevo. Valdés-Rodríguez puso ese film. Presentó también las películas de Eisenstein: las dos partes de *Iván el Terrible*, *El acorazado Potemkin...* En aquella época había que tener un cierto coraje para hacer presentaciones de ese tipo de filmes. Al mismo tiempo, también se ocupaba de la historia de Hollywood y mostraba filmes no comerciales o clase B de calidad. Es decir, Valdés-Rodríguez te daba la oportunidad de ver obras fuera de lo común y de ahí tú podías hacer tus propias opiniones. Eso es lo positivo.

En lo negativo, era más bien su personalidad. Tenía que sentirse querido y admirado y no le gustaba cuando algunos jóvenes soñaban con abrir un cine club para ir más lejos que él. Pero a mí lo que me interesaba era ver el cine que no se podía ver en Cuba en aquella época, como los monumentos del cine soviético, los clásicos de Hollywood e inclusive de la América Latina. ¿Los filmes de más impacto? *El Acorazado Potemkin*, *El diablo en el cuerpo*, de Claude Autant-Lara, con Gérard Philipe, y *Los olvidados* del Buñuel experimental.

**En 1951 viajaste a Europa y te instalaste en Francia. Aparte de tus estudios teatrales, ¿ibas mucho al cine entonces? ¿Qué tipo de películas veías más?**

EM: Sí que iba muchísimo al cine cuando me instalé en París, más tarde en Roma y de nuevo en París. En realidad, yo debía haberme encontrado con Néstor Almendros y Tomás Gutiérrez Alea, que fueron a estudiar en Cinecittá. Pero llegué tarde para la inscripción en la Escuela Experimental. Así que empecé a estudiar teatro en París. En las vacaciones de navidades los amigos de Roma (Titón, Néstor, Julio García Espinosa...) venían a París y no salíamos de la Cinemateca. Es ahí donde una noche, por casualidad, Néstor se encontró con François Truffaut y Eric Rohmer. Éramos jóvenes, ellos también. Por otro lado, yo me las había arreglado para enviar críticas de cine y entrevistas con actores para el periódico *Alerta*. En esos años fui también al Festival de Cannes.

Yo, gracias al cielo, no tengo prejuicios y veía TODO. Entonces el neorrealismo se estaba anquilosando. La *nouvelle vague* no había empezado. En Europa trataban de hacer grandes coproducciones para luchar contra el "imperialismo de Hollywood". Por desgracia, caían en los mismos errores de Hollywood: estrellas famosas, temas que

gusten a todo el mundo, colores, música. En mi época italiana, que duró dos años, también seguí viendo cine.

¿Qué decirte de grandes momentos o filmes inolvidables? *Senso* de Visconti; *Chronica d' un amore* de Antonioni, con la bellísima (pero no buena actriz) Lucia Bosé; *Los cuatrocientos golpes* de Truffaut. Yo estaba en Cannes cuando se produjo el delirio con esa película. Truffaut era el crítico de cine más implacable del grupo y la crítica “oficial” esperaba para comérselo en Cannes. Y no, tuvieron que admitir que tenía todo para ser lo que fue más tarde, un gran director.

Recuerdos de aquellos años 1952, 1953, 1954... Nos encontrábamos siempre en la Cinemateca los jóvenes críticos de *Cahiers du Cinéma* y los fans del buen cine para ver las películas mudas que no se podían ver en los cines. También yo aprovechaba para ver en los cines de arte que comenzaban (unas salitas pequeñísimas) las películas que no se veían en otras salas.

Era curioso. En esos años yo estudiaba teatro, me convertí en miembro activo de la compañía de mimos de Jacques Lecoq, pero no dejaba de ir al cine varias veces a la semana. Me había impresionado mucho una anécdota sobre Orson Welles. Considerado, con razón, como un genio a los veinticinco años, sabía TODO sobre la radio y el teatro y nada sobre cine. Cuando le propusieron un contrato en Hollywood, se metió en la cinemateca del Museo de New York y vio todo el cine mudo del mundo entero. Así fue como aprendió a hacer cine y salió con *El Ciudadano Kane*.

**¿Cómo fue que pasaste al ICAIC?**

EM: En 1959 yo estaba establecido en Francia, era miembro de la compañía de mimos del gran Jacques Lecoq. Antes de la Revolución, yo había sido amigo en la Facultad de Letras y de Derecho Civil de Alfredo Guevara, de Raúl Castro, de Tomás Gutiérrez Alea. Habíamos fundado una revista de estudiantes de la Escuela de Derecho que se llamaba creo *Vanguardia* (*what else?*). Raúl era el director, Alfredo el redactor en jefe, Titón crítico de cine, yo crítico de teatro. Alfredo Guevara tenía una copia del primer número bien encuadrada y bajo vidrio y nunca quiso darme copia.

Por otro lado, yo estaba muy cercano a Alejo Carpentier. Su mamá me dio clases de ruso, su exesposa, Eva Fréjaville, fue mi profesora de francés. Ya ves la relación que tenía con Alejo. Nicolás Guillén me llamaba a veces “sobrino” porque íbamos de juerga. Yo era muy joven y estaba rodeado siempre de *jeunes filles en fleur*, lo cual fascinaba a Nicolás. Carlos Rafael Rodríguez y su esposa en aquella época, Edith García Buchaca, eran mis

profesores en una universidad clandestina del Partido Comunista, y en la Universidad de la Habana Vicentina Antuña era mi profesora de latín. Con esto te quiero decir que yo era revolucionario ANTES de la Revolución.

Al triunfo de la Sierra Maestras, mis amigos en el poder me invitaron a participar como presidente del jurado de teatro en el primer concurso literario de la Casa de las Américas. Volví a Cuba a inicios del 60. Pensé quedarme un mes y regresar después a París, en compañía de mi esposa francesa y de mi hijo de tres años. Como presidente del jurado, defendí mucho *Santa Juana de América*, del argentino Andrés Lizarraga. Era una obra muy muy brechtiana, y como yo admiraba mucho Brecht y quería mucho a Helen Weigel, su Madre Coraje, le dimos el premio a *Santa Juana*.

Vicentina Antuña, vicepresidenta de Cultura y mi exprofesora, me propuso dirigir la obra en el Teatro Nacional. ¿Cómo decir no? Tuve un elenco de miedo, con Miriam Acevedo, una inmensa actriz cubana que acaba de fallecer. No sabíamos que Che Guevara era amigo de Lizarraga. Él vino a ver la obra y gracias al cielo le gustó. Así, *Santa Juana de América* salió en gira por toda la isla. Algo nunca antes visto. Gracias a ese éxito, las autoridades culturales me propusieron crear el Conjunto Dramático Nacional.

Escogí ese nombre en homenaje al Berliner Ensemble, *of course*. Nos dieron una casa inmensa como sede de trabajo, así como un elenco de treinta actores, donde estaban casi todas las estrellas del teatro, la radio y la tele cubanas, empezando por Violeta Casal, la Voz de Radio Rebelde en la Sierra, inmensa actriz también. Yo escogí diez jóvenes que se convirtieron más tarde en estrellas: José Antonio Rodríguez, Asenneh Rodríguez, Carlos Ruiz de la Tejera, Adolfo Llauradó, Alicia Bustamante...

El Conjunto funcionó muy bien. Pero mi pasión SIEMPRE era el cine. Entonces Alfredo Guevara me propuso trabajar en el ICAIC. Y renuncié a la dirección del Conjunto, creo que en 1965, para consagrarme al cine. Empecé como director del equipo de guiones y director de la revista *Cine Cubano*. Así hice el corto *El negro*, que ganó el gran premio en el Festival de Londres en 1961 (¡un diploma que conservo aún!).

Fui asistente en *Cuba sí*, de Chris Marker, por quien siempre tuve una gran admiración; y *homme à tout faire* del muy engréido Monsieur Armand Gatti, el colmo del cinismo y del “aprovechadismo” (neologismo que creo para él). Durante el rodaje de *El otro Cristóbal*, Gatti acabó con clavos y maderas. No dejó nada a su paso, su mal paso, ya que *El otro Cristóbal* es una película ridícula.

Tus primeros trabajos allí fueron documentales: *El negro, Napoleón de gratis, En el club, Portocarrero*. ¿Fuiste tú quien escogió los temas? ¿Fueron difíciles para ti los primeros rodajes?

EM: *En el club* fue un proyecto que iba a filmar mi esposa, de la cual me estaba separando (le fui de una infidelidad espantosa). Su valor es “sentimental y penoso”. Ningún valor cinematográfico. *Napoleón de gratis* surgió porque el museo de un millonario era, a su vez, tan ridículo que me pareció simpático hacer un documental, sin más. *Portocarrero* creo que sí lo trabajé mucho, ya que yo admiraba y quería mucho a Porto y a su compañero, otro gran pintor. Ese film me permitió trabajar el color y la pintura. Se puso hace unos años en el Beaubourg y en Canal+, ya que había ganado un premio (creo) en Brasil o algo así. Todos mis proyectos fui yo solo quien los escogió. Nadie me impuso nada. Y me equivoqué muchas veces.

Tu primera incursión en el largometraje fue *Realengo 18* (1961). ¿Cuál fue realmente tu participación: fuiste codirector o colaborador? ¿Qué recuerdas de aquel filme?

EM: Titón, Néstor, Julio García Espinosa y yo teníamos un amigo dominicano llamado Oscar Torres, que había estudiado en Roma con nosotros. A él le encargaron que dirigiera *Realengo 18*. Pero cuando estaba en pleno rodaje, se presentó un problema: se anunciaba la invasión a Cuba y Torres pidió dejar el país. El ICAIC me propuso entonces que terminara el trabajo. Así que yo tuve que filmar algunas secuencias y luego hice todo el trabajo de post filmación, montaje, doblaje, etc.

En su momento tú escribiste que para ti *Tránsito* era una experiencia escolar, en el sentido de que la asumías como un aprendizaje. ¿Qué aprendiste de la realización de tu primer largometraje?

Eduardo Manet (EM): ¿Qué aprendí con *Tránsito*? Solo cosas prácticas: que un director que se respeta debe llegar antes de su equipo y en plena forma física. Considerar importante el trabajo de todo el mundo, sobre todo de los técnicos. En el ICAIC heredé técnicos y electricistas que habían trabajado con equipos norteamericanos que se usaron en Cuba (creo que en un film malo de John Houston). Yo tenía mucho respeto por ellos y ellos por mí. Ídem por los actores.

Gracias a *Realengo 18*, aprendí sobre todo a hacer montaje y doblaje. Yo hice estudios de lenguas, teatro, literatura en Europa. El cine, por el contrario, lo aprendí haciéndolo.

Cometí una falla principal en casi todas mis películas: no trabajar a fondo el guión. Hoy en día estoy convencido de que no se puede hacer buen cine sin un buen guión.

*Tránsito* se hizo en estilo neorrealista o inicio de la Nueva Ola (casi sin luces, nada de decorados), y con una excelente fotografía de Ramón Suárez. Se filmó en medio de una guerra entre Alfredo Guevara y Blas Roca, el secretario general del Partido Comunista (el viejo Partido Socialista Popular, que aún existía). Roca, que imitaba a Stalin en el físico y hubiera querido imitarlo en su carrera, quería convertirse en el Zhdanov cubano. Alfredo Guevara se comportó de manera admirable y con gran valentía; de lo contrario yo hubiera terminado en la cárcel. Te cuento por qué.

Entonces yo tuve la osadía, y Guevara me aprobó, de mostrar una escena que espero algún día podré ver de nuevo. Dije a José Antonio Rodríguez que tomara el diario *Hoy*, que existía aún, y que hiciera con el dedo del medio un gesto destinado a Blas Roca. Esa imagen lo puso tan furioso que pronunció amenazas personales contra mí y trató de hacer que Fidel pusiera en la calle a Guevara. Pero Alfredito tenía el apoyo de Raúl. Fueron momentos difíciles y peligrosos.

No he vuelto a ver *Tránsito*. Luciano Castillo anuncia un DVD. Creo que el principal defecto de esa película era la falta de trabajo, de rigor en el guión, aunque creo que los diálogos eran muy buenos. Debo confesar que mis diálogos siempre son buenos. Gracias a eso, mis obras de teatro se han hecho en distintos idiomas. *Las Monjas* se ha traducido a veintisiete idiomas y representado en más de cincuenta países. Por cierto, esa obra fue publicada en la revista *Tablas*, de Cuba, con un prólogo admirable de Abelardo Estorino.

**Con *Un día en el solar*, el ICAIC no solo acometió su primera película musical sino también su primer largometraje en colores. ¿Qué te llevó a llevar al cine esa obra teatral?**

EM: *El solar* fue la única película mía en la que yo simplemente me limité a filmarla. Me divertí mucho rodarla. La obra había sido un inmenso éxito en teatro, con Sonia Calero y su esposo Alberto Alonso en la coreografía. El guión, los diálogos, todo estaba ya hecho. Es como filmar con respeto total un *hit* de Broadway, como se hizo con *El fantasma de la ópera*, sin ningún tipo de adaptación. En *Un día en el solar* yo hice más bien la puesta en imagen, pero sin cambiar ni números ni canciones. El único añadido es el *travelling* de los culos inventado por Ramón Suárez. En esa segunda película yo me sentía con mucha más seguridad como director y me apasionaban el color, el

cinemascope, la música, la danza. Mi esposa actual, actriz y cineasta francesa pero de origen argelino, dice que se trata de un filme Bollywood. Es verdad. *And I Love it!*

No sé si es cierto o no, pero Santiago Álvarez me dijo un día que era la película cubana que había dejado más dinero en la taquilla. Zoé Valdés me comentó que la vio siete veces y me propuso hacer una comedia musical en París. Pero hacer cine aquí en Francia es de miedo, sobre todos para los exiliados. Aquí yo solo hice *Bolívar et le Congrès de Panamá*, para la televisión alemana y francesa. Gustó muchísimo, pero yo ya había empezado a escribir novelas, además de obras de teatro. Me las pedían, me daban dinero por adelantado. En cambio, ningún productor me ofreció dirigir nada. Esa es la ley del cine.

Te voy a preguntar sobre *Alicia*, una película en la que como has comentado, pusiste el alma, y que se vio perjudicada seriamente por tu decisión de salir de Cuba. ¿En qué consistía ese proyecto? ¿Qué pasó con la película, una vez terminada?

EM: A los trece o catorce años tuve una de las emociones artísticas que me marcaron la vida: ver a Alicia Alonso con el American Ballet Theater. Alicia en *Giselle*, Alicia y otras bailarinas en *Pas de Quatre*, Alicia bailando el mambo como una mulata de solar en *Fancy Free*, ballet de Jerome Robbins, con música de Leonard Berstein, que luego volvería como comedia musical en el cine bajo el título de *On the Town*. Alicia sobre todo en *Fall River Legend*, inspirada en la historia de una joven de muy buena familia que mató a hachazos a su padre, al que adoraba, y a su nueva esposa.

A los diecisiete años, yo era alumno de Valdés-Rodríguez. En una conversación él me dijo: “Alicia Alonso está loca. O bien es demasiado vanidosa y ambiciosa. Deja el American Ballet para formar su compañía aquí, donde no le darán un centavo”. Él tenía razón. Pero al mismo tiempo, yo comprendía las aspiraciones de la Diva. En el American Ballet Theater tenía que compartir roles con las otras bailarinas: Rossella Hightower, Lucie Chaise, etc. En Cuba, en cambio, ella sería la Única. La Jefa. Y su esposo de la época (oh cuán mediocre Alonso, el hermano de Alberto -ni siquiera me acuerdo de su nombre-) sería el coreógrafo rey. Sucedió lo que tenía que suceder. El Ballet Alonso mal vivía a pesar del dúo Alonso-Igor Youskevitch.

En aquella época yo era (perdona la inmodestia, pero era verdad) popularísimo en la Universidad. Escribía para el diario *Pueblo*, del cual mi padre era, creo recordar, copropietario, y luego para *Alerta*. Tenía amistad con los amigos comunistas: Mirta Aguirre, hermana espiritual en *Hoy*, Edith García Buchaca y Carlos Rafael Rodríguez,

mis profes clandestinos. ¿El Partido penetró la compañía o Alicia era “coco” de nacimiento? Bien, me convertí en agente de prensa de Alonso y organicé una *soirée* en el Teatro Universitario para recaudar fondos con *Medea*, dirigida por un director austriaco de nombre imposible de escribir, algo así como Shajowich. Protagonizó la obra Violeta Casal, quien era el equivalente de Alicia como actriz: el público y la crítica la adoraban. Años (¿siglos?) más tarde, yo regreso a Cuba. Doy clases (brevemente) de pantomima en el Ballet. Seguía venerando a la Alonso. Julio García Espinosa (éramos muy muy amigos en esa época) me propone: “Fidel admira a Alicia. Quizás sería bueno hacerle un homenaje en cine. Te doy *carte blanche*” (lo dijo en francés, pues Julio había estado en París cuando yo era estudiante y utilizaba a veces frases fáciles). Pasé momentos exquisitos en casa de Alicia con todo el equipo. Me dio todos los documentos sobre la célebre emisión de Estados Unidos de *This is your life*. Filmes, fotos, todo. Alonso se prestó a todas mis proposiciones: filmar *Carmen* delante de la catedral de La Habana; *El lago de los cisnes* en el Bosque de la Habana!!! Durante esa época, empecé a escribir *Las monjitas* (ese era su primer título). José Antonio Rodríguez y Carlos Ruiz de la Tejera venían al rodaje (en el Bosque, me acuerdo), para discutir sobre la segunda parte de la obra.

Termino la película. Termino el montaje. Estaba loco de contento. Era mi mejor filme. Homenaje a aquella que tanto había admirado desde mi adolescencia. Guevara ve el filme. Su opinión: “No es un documental. Es un culto a la personalidad”. Mi respuesta: “¿Y aquí no puede haber más que un solo culto?”. Ya yo estaba en los trámites para un viaje de seis meses a París, donde iba a presentarse *Les Nonnes*. Me fui y no esperé ver la primera copia de la película.

El tiempo pasa. Alguien, un francés, me muestra un artículo aparecido en el *New York Times*. El crítico más importante de la época dice maravillas de Alicia y del filme y luego la estocada: “¿Cómo es posible que se presente ese filme en Nueva York, cuando han quitado el nombre de su verdadero director?”. El Guevara comprendió que no podía hacer ese juego turbio y maquiavélico. ¿Qué hizo? Presentar los ballets filmados en forma de documentales: *Carmen*, *El lago*, etc. Quizás le dijo a Alicia que se había tenido que rehacer el montaje porque mi trabajo era malo. Y la Alonso aceptó que se presentara la película en Nueva York sin mi nombre. Y aceptó después que se deshiciera el documental para presentar solamente los ballets. Así se escribe la Historia.

Pasemos ahora al que fue tu tercer largometraje de ficción, *El Huésped*, que sin embargo el público cubano nunca ha podido ver. ¿Qué te interesó de aquel guión escrito por tres desconocidos jóvenes santiagueros? Fue la primera vez que rodaste fuera de La Habana, pues la película se filmó en Gibara. ¿Qué recuerdas del rodaje?

EM: La idea de que dirigiera *El Huésped* fue de Julio García Espinosa, que estaba aún casado, creo, con Raquel Revuelta, a quien yo admiraba mucho cuando era joven. Era una mujer lindísima y una de las voces más bellas de la radio cubana. En cierta manera (siempre te digo la verdad, aquella que pone la toga viril), el motivo del proyecto era, como se dice en Hollywood, proporcionar un vehículo para Raquel. Dos caballeros que ponen una capa roja de seda a los pies de la dama. La idea me pareció bien y Julio y yo le dimos algunos toques al guión de los tres jóvenes santiagueros.

Sigue mis pasos. Guión escogido y aceptado por la dirección del ICAIC, una estrella absoluta (en Cuba). Galante como siempre, pero además concreto, le pregunté a Raquel: ¿Qué actor te gustaría tener en el filme? Respuesta: “Hay uno solo: Enrique Almirante”. La pareja se formó. Vino entonces el dónde filmar la película (no sé si estaba en el guión, no tengo el menor recuerdo). Si no estaba, fue Jorge Haydú quien escogió el sitio, con su sentido de buen fotógrafo que adoraba los claroscuros, en recuerdo del cine expresionista alemán. Me hablaba mucho de ese estilo que yo no conocía en Cuba. Más tarde pude tener los mejores ejemplos en DVD.

Teníamos ya el guión, la estrella, el lugar en donde íbamos a rodar. Quedaba buscar la chica de la historia. En aquellos momentos, Luisa María Güell, que cantaba en italiano y en español *Non ho l'età*, era la diva absoluta de la juventud y también de algunos viejos. Haydú y yo hicimos muchas pruebas con chicas de todo tipo. Escogimos a Luisa María porque me gustaba su manera de ser y de cantar. Haydú veía sobre todo la calidad de su piel. Él había sido un fotógrafo estrella de la burguesía cubana y había fotografiado muchas quinceañeras pertenecientes a la aristocracia. Con Luisa María teníamos un triángulo de estrellas. El ICAIC, es decir, Guevara, Espinosa, esperaba un *hit* artístico y comercial.

Como bien dices, yo tenía ya la experiencia de dos filmes, varios cortos. En *El Huésped*, contaba además con un buen guión, sin ser genial. Me interesaba transmitir esa vida de provincia que no conocía (soy un hombre de capitales), y psicológicamente me interesaba las dos parejas: los jóvenes y los viejos. El rodaje fue delicioso.

Para ver cine, ¿vas frecuentemente a las salas o lo ven en tu casa en DVD? ¿Tienes lo que se puede llamar una colección de películas en DVD? ¿Aproximadamente de cuántas películas?

EM: Pago todos los meses 20 euros a la Carta Fidelidad UGC, que me permite ir a todos los cines varias veces al día si quiero. Pero como tengo muchas actividades, pocas veces voy al cine. Sobre todo en verano, cuando ponen las películas más malas de la historia del séptimo (¿o primer?) arte. Veo, en cambio, DVD casi todas las noches cuando no ceno *en ville*, como decía el Swann de Proust. Tengo una buena cinemateca personal. *Qui aime la vie, aime le cinéma*, decía Truffaut. *Qu'est-ce que j'aime la vie!!!!*

¿Tienes géneros y directores preferidos? ¿Cuáles son?

EM: No tengo un cineasta ni un escritor preferidos. Tengo siempre varios que admiro. Pero si me aprietas, te diré como autores a Stendhal, Dostoievski, Scott Fitzgerald, Joyce Carol Oates, a quien conocí y a la que adoro, Virginia Woolf (nunca tuve miedo de ella), Lorca, por supuesto. En cuanto a los cineastas, Woody Allen, de quien tengo todos sus filmes y muchos de sus libros. Kubrick, Fellini, *il Maestro*, Visconti, algunos Antonioni. Scorsese (todos sus filmes), los *Padrinos* de Coppola. Y *Cotton Club*, mal comprendido por la crítica y el público. Y su *Tetro*, rodado en Argentina, donde por cierto ha comprado cientos de terrenos de uva en Mendoza. Tengo también los dos primeros filmes de su hija Sofía. Me encantan los cineastas de Hollywood de los años 30, 40 y 50, tanto americanos como extranjeros: Ernst Lubistch, Howard Hawks, John Ford, John Huston, algunos filmes cultos de Mamoulian (mal o nada conocido acá). Como ves, la lista es larga.

Supongamos que de la revista *Cahiers du Cinéma* te pidieran una lista con 10 películas que te gustan mucho y que tú recomendarías de modo muy especial. ¿Qué títulos incluirías?

EM: Justamente, *Cahiers du Cinéma* me pidió un día la lista, pero no sé dónde puse ese número, si es que lo puse en alguna parte. Como verás, mis gustos son eclécticos. Me fascinan los films musicales, ya que bailo, sí, aún bailo. Pero salvo alguna excepción, detesto los filmes de guerra, los *Wolverines*, etc. Las 10 películas van en orden o desorden, ya que juro las veo con regularidad.

1. *Avaricia*, de von Stroheim.
2. *El Gran Dictador*, de Chaplin.

3. *Los Olvidados*, de Buñuel.
4. *The Shop around the Corner* y *To be or not to be* (en igualdad), de Lubitsch.
5. *El Ciudadano Kane*, de Welles.
6. *Vertigo*, de Hitchcock.
7. *Zelig*, de Allen (una clase de cine: guión, imágenes, diálogo, actuación).
8. *Shining*, la película más perversa de Kubrick.
9. *8 1/2*, de Fellini.
10. *Singing' in the rain*, de Gene Kelly, que veo a veces dos noches seguidas.

Finalmente, quiero preguntarte si has visto algo del cine cubano hecho en estos últimos años. De ser así, ¿cuál es tu impresión sobre el mismo?

EM: No, no he visto mucho del último cine cubano. Los filmes de Titón fueron los últimos filmes que vi. Una pena que muriera, ya que iba en camino de un dominio de su inspiración y su arte, con la colaboración de su amigo *bien entendu*. Me hablan de que hay un cine *underground* en Cuba, que los jóvenes realizadores se integran como productores independientes. Esas son buenas noticias. Cuba es un país 1) de políticos, 2) de poetas, 3) de pintores. Pero creo que en el fondo, un día será, sobre todo, un país de cineasta. Que Griffith, allá en el altar donde se encuentra, me escuche.

**Filmografía de Eduardo Manet:** *El negro*, documental, 1960; *Napoleón de gratis*, documental, 1960; *Realengo 18*, largometraje, en el que colaboró en la realización, 60 minutos, 1961; *En el club*, cortometraje, 1962; *Portocarrero*, documental, 1963; *Tránsito*, largometraje, 80 minutos, 1964; *Un día en el solar*, largometraje, 86 minutos, 1965; *El Huésped*, largometraje, 69 minutos, 1966; *Bolívar et le Congrès de Panamá*, largometraje, 1979.